

Dorothea Schurig

TEOLINDA GERSÃO UND IHRE ROMANE
O SILÊNCIO UND
PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO

Teolinda Gersão, die mit ihren beiden 1981 und 1982 veröffentlichten Romanen *O Silêncio*¹ und *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*² große Beachtung fand, - *O Silêncio* erhielt den Preis des Pen-Clubs in der Sparte Romane - gehört zu der Generation junger portugiesischer Schriftsteller, die nach der Revolution vom 25. April 1974 zu schreiben begannen. Und vor allem gehört sie zu einer Reihe weiblicher Autoren, die nun plötzlich - und mit großem Erfolg - ihr Schweigen brachen. Ihre wichtigsten Themen sind die jüngste portugiesische Geschichte und die sich aus den gesellschaftlichen Zwängen befreiende und ihre eigene Identität suchende Frau. Diese Themen finden ihren Ausdruck in formal und sprachlich eigenständigen, experimentellen Werken.

Der erste Roman der Autorin, *O Silêncio*, erzählt die Geschichte des kurzen Zusammenlebens der Malerin Lídia mit dem sehr viel älteren, erfolgreichen Arzt Afonso. Lídia ist jung, aufgeschlossen, phantasievoll und risikobereit, sie will ihr Leben gestalten, erfinden, erträumen. "Uma mulher muito jovem, insegura, quase ignorante de si mesma, entrando de repente em sua vida com o seu ritmo tumultuoso e incerto, que era ainda o ritmo veloz do crescimento."³ Afonso hat eine unbefriedigende Ehe hinter sich, hat sich seit langem an die Routine des beruflichen Erfolgs gewöhnt und erlebt in der neuen Beziehung einen Moment, in dem ihm seine Situation bewußt wird. Aber für eine Wendung ist es zu spät; er ist der Mann der Ordnung, der Funktionalität. Er erlebt die spontane Lídia als beängstigenden Einbruch in dieses durchschaubare Dasein.

A tensão entre ambos, desde o início. Porque eles eram dois mundos sem pontos de contacto. ... Afonso não punha nunca o seu próprio universo em causa, e não viria nunca ao seu encontro. Ele não aceitava risco algum ...⁴.

... - a tensão entre eles era assim entre as coisas imóveis e coisas movediças, entre a ordem e uma desordem contra a qual, obscuramente, ele se defendia?⁵

1 Teolinda Gersão, *O Silêncio*, Lisboa, 1. und 2. Auflage 1981, 3. Auflage 1984.

2 Dies., *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, Lisboa, 1. und 2. Auflage 1982, 3. Auflage 1985.

3 *O Silêncio*, S. 32.

4 Ebd., S. 34.

5 Ebd., S. 86.

Statt Lída zu akzeptieren, will Afonso sie ändern. Lída sucht den Dialog mit dem geliebten Mann, aber es kommt kein Gespräch zustande, Afonso beschuldigt sie der Träumerei und der Lüge, alle ihre Bemühungen enden in Schweigen. Lída ist stark genug, um sich gegen die ihr fremde Welt Afonsos zur Wehr zu setzen. Sie trennt sich von ihm, sie weigert sich, ein Kind mit ihm zu haben, sie will ihren eigenen Weg finden. - Dabei hilft ihr die Erinnerung an ihre Mutter Lavínia, an der sie ständig ihre eigene Situation mißt. Lavínia, einer russischen Emigrantin, gelingt es nicht, sich in die ihr fremde Sprache und Kultur zu integrieren und sich ein eigenständiges Leben aufzubauen. Weder ihre Familie noch eine kurze Flucht aus der bürgerlichen Enge ihres Daseins zu einem Geliebten helfen ihr aus Einsamkeit, Leere und Unmündigkeit. Sie flüchtet sich in immer größere Passivität und schließlich in den Selbstmord.

...eras uma mulher deitada, de olhos fechados, o que era uma forma de fugir de tudo o que não aguentavas olhar. Aos poucos foste envelhecendo, e chegou talvez o momento em que disseram: Impossível acreditar que ela alguma vez tivesse sido assim bonita. Porque com o tempo te tinhas tornado outra mulher, perfeitamente silenciosa e alheada.⁶

Schlüsselmotive dieses Romans sind *palavras* und das Titelwort *silêncio*, Metapher für das zum Scheitern verurteilte Zwiegespräch. Es gibt *palavras abertas*⁷, die das Leben verändern, gestalten, sie stehen für Lída. Andere dagegen, gläserne, steinerne, einsame, gefangene *não-palavras*⁸, in denen Lavínia gefangen ist, bewirken nur Isolation und Schweigen. Auch Afonso wird durch Wörter charakterisiert, durch die *palavras arrumadas* des Kreuzwortsels⁹, während Lavínias Mann, der Lehrer Alfredo, durch die grammatischen Formen *rosa, rosae* gekennzeichnet wird, die unveränderliche Norm, die das Leben begrenzt und sichert.¹⁰

Leitmotivisch erscheint das Haus für die Charakterisierung der Personen. Der Raum, die Wohnung, das Haus ist ein Motiv von großer Bedeutung gerade für die moderne weibliche Literatur, es ist ihr ureigenster Lebensbereich, der Begrenzung oder auch Zuflucht und Freiraum sein kann.¹¹ Die Wohnung Afonsos: "Uma casa masculina, o apartamento de um homen. Sensato, organizado, prático ...".¹² "A casa imóvel, nítida, rigorosa, os seus ângulos agressivos, os seus móveis alinhados, as suas paredes exactas, as suas portas fechadas ...".¹³

Damit die Ordnung in diesem Haus nicht gestört wird, verschließt Afonso immer wieder Türen, Fenster und Gardinen. Lída dagegen bringt Unordnung in dieses

6 Ebd., S. 64.

7 Ebd., S. 12, S. 123.

8 Ebd., S. 113.

9 Ebd., S. 36.

10 Ebd., S. 19.

11 Isabel Allegro de Magalhães, "Gibt es eine weibliche Schreibweise?" in: *Tranvia*, Sept. 1988, S. 40; Virginia Wolf, *A Room of One's Own*, London 1929.

12 *O Silêncio*, S. 42.

13 Ebd., S. 59.

Haus, sie will darin leben; sie öffnet Türen und Fenster, um das Meer einzulassen, das für sie Leben bedeutet und mit dem sie eins sein will.

E então ela abriria a janela e deixaria entrar o mar, os monstros, as medusas, as sereias, e seria ela própria monstro, sereia, medusa, abraçando-o com os seus mil braços e levando-o consigo para a profundidade do mar.¹⁴

Das Thema der Unterdrückung der Frau, das hier an einem Einzelschicksal dargestellt wird, findet eine positive Lösung. Lídia durchbricht das ihr aufgezwungene Schweigen und findet ihre eigene Identität.

Auch in dem zweiten Roman der Autorin, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, ist die Hauptgestalt eine Frau, und auch hier geht es um Schweigen. Doch wurde hier die individuelle um die politische Dimension erweitert, Hintergrund für das Einzelschicksal ist das faschistische Regime in Portugal und der politische Widerstand. Das Thema dieses Romans ist nicht mehr die Befreiung der Frau aus der traditionellen Unterdrückung durch den Mann, das Verhältnis zwischen Mann und Frau wird hier im Gegenteil als Bereicherung beider gezeichnet. Hier ist das Thema die drohende Zerstörung des Individuums und eines ganzen Volkes durch den autoritären Staat, der aus einem Volk von Entdeckern und Seefahrern ein Volk ohne Stimme - *povo sem boca*¹⁵, ein Volk von Ertrunkenen und Ersticken macht - *povo de afogados*.¹⁶

Hortense befindet sich in einem Moment tiefster Depression, nachdem sie Mann und Sohn verloren hat. Ihr Mann ist auf der Straße zusammengebrochen und an einem Herzschlag gestorben, nachdem er nach langen Jahren des politischen Widerstandes endgültig die Möglichkeit verloren hat, in seinem Beruf als Architekt zu arbeiten. Der Sohn ist im Kolonialkrieg gefallen, und auch die Schwester, die als Widerstandskämpferin nach Südamerika geflüchtet war, ist verschollen. Hortense flieht in die Einsamkeit ihres Hauses am Meer, erlebt Augenblicke vollkommener Passivität, den Verlust allen Lebenswillens, in denen ihr der Gedanke an Selbstmord als einzig mögliche Lösung erscheint. Erst als sie ihre Stimme wiederfindet, ihren Schmerz in Worte fassen und herausschreien kann, beginnt ihr Kampf ums Überleben:

... dizer qualquer coisa, não importa o quê, apenas quebrar o silêncio, levantar uma voz frágil, absurda, confusa, mas uma voz, contra o mundo informe do caos e do silêncio, a voz como revolta, não poderiam calar a sua voz, se ela não quisesse, não poderiam, assim como não poderiam impedi-la de não dizer mais nada e de partir.¹⁷

In immer wiederkehrenden Bildern und Szenen erinnert sie sich an ihr vergangenes Leben, das ein ständiger Kampf gegen die feindselige Umwelt war, an die Flucht aus dem Elternhaus vor dem autoritären, faschistischen Vater, an die Kon-

14 Ebd., S. 38.

15 *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, S. 95.

16 Ebd., S. 121.

17 Ebd., S. 16.

flikte mit der repressiven, regimetreuen Lehrerin, schließlich an ihre Zuflucht in dem Haus, in dem sie glücklich verheiratet war und versuchte, ihr persönliches Leben innerhalb eng gesteckter Grenzen selbst zu gestalten, ein Versuch, der immer wieder durch feindliche äußere Umstände zunichte gemacht wurde. - Wie im ersten Roman ist auch hier das Haus ein thematisch wichtiges Motiv; das beengende Elternhaus wird dem Haus gegenübergestellt, in dem Hortense mit ihrem Mann Horácio gelebt hat:

A mae como um perfil de sombra, transparente a ponto de se tornar invisível, a casa perfeita, ordenada, silenciosa, como se se mantivesse no ar, suspensa - ...¹⁸.

Dagegen steht das Haus, in dem eine relative Freiheit in einer begrenzten eigenen Welt möglich war -

Nada mais me sufoca nem bloqueia, podem contar comigo para ajudar a construir o mundo - a casa aberta aos outros, um lugar de encontro, de troca, de discussão, de refúgio, de permuta ...¹⁹.

Indem sie sie artikuliert, verlieren ihre Ängste und ihre Verzweiflung allmählich an Kraft. Hortense kann nach Lissabon zurückkehren und sich wieder anderen Menschen zuwenden.

Am Ende dieser positiven inneren Entwicklung steht - noch als traumhafte Vorahnung - die Nelkenrevolution. Sie wird ermöglicht durch die Rebellion des Individuums, das seine Passivität überwindet, die jenen einzelnen mitschuldig macht an den unerträglichen Lebensbedingungen.

... dentro de nós uma parte lutava, penso, mas outra parte estava hipnotizada e obedecia. Todos eles cederam, e partiram. ... Todos se resignavam, de algum modo se resignavam e seguiam em frente obedecendo. Como se dormissem de olhos abertos e apenas sonhassem que lutavam. Mas era possível despertar e derubar O. S. (= Oliveira Salazar).²⁰

Unter den mir bekannten portugiesischen Autoren, die die Revolution vom 25. April 1974 zum Thema ihrer Romane gemacht haben, ist Teolinda Gersão die einzige, die das Ereignis ganz in positivem Licht erscheinen läßt, als mögliche entscheidende Wende des portugiesischen Lebens zum Guten. Es mag eine Relativierung dieser Aussage bedeuten, daß die Autorin uns in ihrem Roman aus der Jahre später liegenden Gegenwart zurückführt in die faschistische Vergangenheit und daß sie die Revolution als visionäre Wunschvorstellung darstellt. Autoren, die schon vor 1974 publiziert hatten und dann später die Revolution in ihren Romanen thematisieren, wie z.B. Augusto Abelaira, Vergílio Ferreira, Almeida Faria und Augustina Bessa Luís, reagieren mit Skepsis bis Nihilismus, Ironie und Sarkasmus auf die neue

18 Ebd., S. 99.

19 Ebd., S. 72.

20 Ebd., S. 122/123.

politische Wirklichkeit.²¹ Ähnlich ist im allgemeinen auch die Sicht der jüngeren Autoren, die erst zu diesem Zeitpunkt zu schreiben beginnen. So erscheint zwar in Olga Gonçalves' erstem Roman, *A Floresta em Bremerhaven*, der 25. April aus der Perspektive einer heimgekehrten Emigrantin noch positiv, in *Sara* dagegen überwiegen schon Enttäuschung und ironische Distanz.²² - Auch in Lúcia Jorge's erstem Roman *O Dia dos Prodígios*²³, den Eduardo Lourenço als "livro-chave do novo olhar romanesco post-Abril"²⁴ bezeichnet, in dem die Freiheit der Rede über das erzwungene Schweigen gesiegt hat, bedeutet die Revolution eine Enttäuschung für die wartende Bevölkerung. Das Wunder der fliegenden Schlange bleibt unaufgeklärt, fremd, bedrohlich und kann ihr Leben nicht verändern.

Teolinda Gersão schreibt keine feministische Literatur, sie wehrt sich gegen dieses Etikett, da es die Frau marginalisiere und so wiederum diskriminiere. Es bleibe aber ein Faktum, daß die Frau etwas Eigenes zu sagen habe und dies auf die ihr eigene Weise und aus ihrer eigenen Sicht sage.²⁵ Wie auch häufig bei anderen Autorinnen, z.B. bei Agustina Bessa Luís, Olga Gonçalves und Lúcia Jorge, sind hier die Protagonisten Frauen, und man kann es wohl auch als typisch weiblich bezeichnen, daß Teolinda Gersão diesen Frauen eine hervorragende Rolle im persönlichen und politischen Leben zuweist. Bezeichnenderweise sind die Hauptgestalten beider Romane, Lúcia, Hortense und Clara, Künstlerinnen, Malerinnen bzw. Weberin, die allen Eindrücken offen gegenüberstehen, um sie in ihrer eigenen, künstlerischen Welt neu zu gestalten, und ihnen ist die Freiheit der Aussage Bedürfnis und Lebensgrundlage. Indem sie ihnen ein großes Maß an Gestaltungskraft und psychischer Stärke gibt, überträgt die Autorin ihnen gerade im zweiten Roman auch ein großes Maß an Schuld an den politischen Verhältnissen, weil sie zu häufig resignieren und in ihrer traditionell passiven Rolle verharren. Ihre Kritik an der weiblichen Passivität verbildlicht Teolinda Gersão ironisch im Motiv der strickenden Frau und Mutter:

... e sobretudo não se finja inocente nem se arme em vítima porque também é culpada, somos todos culpados e não adianta fingir mais tempo, é melhor gritar a verdade, mas é evidente que é mais fácil ficar sentada a tricotar do que pensar alguma vez nessas coisas, é mesmo muito melhor que isso não aconteça, porque se alguma vez uma mulher pensasse poderia recusar ter um filho e nesse caso não teria pretexto algum para tricotar e como seria possível a uma mulher viver sem tricotar, é para que as mulheres não pensem que se protege tanto a sagrada instituição do tricô ...²⁶.

21 Augusto Abelaira, *Sem Tecto, entre Ruínas*, Lisboa 1979; Vergílio Ferreira, *Signo Sinal*, Lisboa 1979; Almeida Faria, *Lusitânia*, Lisboa 1980; Agustina Bessa Luís, *Crónica do Cruzado Osb.*, Lisboa 1976.

22 Olga Gonçalves, *A Floresta em Bremerhaven*, Lisboa 1975; dies., *Sara*, Lisboa 1986.

23 Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Lisboa 1980.

24 Eduardo Lourenço, "Literatura e Revolução", in: *Colóquio Letras* 78, März 1984, S. 14/15.

25 Interview vom 27.3.1985, S. 4.

26 *Paisagem*, S. 55, vgl. *Silêncio*, S. 65.

Wichtiger noch als in *O Silêncio* ist im zweiten Roman die Rolle des Meeres. Das Meer als Hintergrund des Geschehens und die Wassermetapher symbolisieren im ersten Roman noch die Offenheit und Wandlungsfähigkeit der Frau und ihre Möglichkeit sich einzufühlen und zu lieben, Eigenschaften, die von dem Mann als beängstigender Einbruch von Unordnung in sein geordnetes Dasein empfunden werden. "E a desordem é subitamente uma forma de amor, a sua forma de amor. Interromper Afonso como o mar entrando."²⁷ "E porque ela era forte e ele era frágil, porque ela era água correndo e ele era vazio e pedregoso."²⁸

In *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* dagegen verliert das Meer diese positive Bedeutung und wird zum Symbol der zerstörerischen Kräfte, die die Protagonistin zu ersticken und zu ertränken drohen. Das Meerbild als auflösende, grenzenlose, lähmende und tötende Gewalt²⁹ wird ergänzt durch Parallelmetaphern der Leere - *deserto, espelho, vidro*³⁰ -, der zähen, fauligen, alles unter sich begrabenden Masse - *lava, magma, água fétida, água negra, lodo*³¹ -, der Gefängnismauern und der Dunkelheit - *labirinto, universo bloqueado, universo enclausurado, paredes sem saída*.³² Als Naturgewalt und in seiner Verkörperung als "Senhor do Mar" oder "Senhor da Morte" und schließlich der faschistischen Herrschaft bedeutet das Meer die Gefahr der Selbsterstörung durch Resignation, ist Bedrohung und Faszination zugleich.

... a voz do mar: cala-te, cala-te, não fales, não grites, disse o mar ... eu te ensino a resignação e a música dolente da tristeza, não queiras entender os meus desígnios, porque eles são imperscrutáveis, nem lutes contra mim, porque eu sou mais forte, por cada filho teu que cai sempre um outro teu filho se levanta, e a vida que perderes em mim estará, entrega-te ao meu poder e dorme em minhas águas, um povo de afogados, sem revolta, porque eu sou o princípio e o fim e não há saída do meu reino, podes correr para norte e para sul e para oeste, em todos os lados estás cercado pelo mar ...³³.

In Sprache und formalem Aufbau stimmen die beiden Romane überein. Beide verlangen viel vom Leser, sie erfordern seine ganze Konzentration und Teilnahme, halten aber auch, wenn er sie aufbringt, sein Interesse vom Anfang bis zum Ende wach.

Die romantischen Einflüsse von Joyce und Proust bis zum Nouveau Roman, ohne die der moderne Roman nicht zu denken ist, seine "dekonstruktivistischen Tendenzen"³⁴ sind deutlich: die Auflösung des Zeitgefüges, die Beschränkung der Handlung und der erzählten Zeit auf ein Mindestmaß, die Reduzierung der Person

27 *Silêncio*, S. 22.

28 Ebd., S. 38.

29 *Paisagem*, S. 10, 25, 59.

30 Ebd., S. 13, 21, 23, 26, 59, 61.

31 Ebd., S. 24, 31, 68, 119, 136.

32 Ebd., S. 43, 76, 79, 113, 142.

33 Ebd., S. 109.

34 Isabel Allegro de Magalhães, a.a.O., S. 39.

auf fast völlige Subjektivität und daraus folgend innenperspektivisches, assoziatives, spontanes Erzählen. Teolinda Gersão weiß sich durch keinen Autor direkt beeinflusst, weist aber auf die Bedeutung des 1977 erschienen Buches *O que diz Molero*³⁵ von Dinis Machado und seine frei assoziierende, orale Sprache für den portugiesischen Roman der Gegenwart hin. Ihre Technik der "perspectiva intimista"³⁶ sieht die Autorin in der portugiesischen Literatur häufig, vor allem aber in den Romanen von Vergílio Ferreira verwirklicht. Das Werk der portugiesischsprachigen Literatur, das thematisch und sprachlich diesen beiden Romanen eng verwandt ist, wenn auch in weniger dramatisch konzentrierter Form und sprachlich weniger poetisch, ist der erste Roman der Brasilianerin Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, der die Entwicklung einer jungen Frau zu einer eigenständigen Persönlichkeit darstellt.³⁷

Die beiden Romane von Teolinda Gersão sind in ihrem Aufbau konzentriert und klar strukturiert. Beide sind sehr kurz, umfassen 124 bzw. 147 Seiten. Das Geschehen auf der Ebene der Erzählgegenwart bezieht sich auf wenige Personen; in beiden Romanen ist die Protagonistin eine Frau, deren Identität sich fließend verändert, in die Gestalt einer zweiten Frau mit ähnlichem Schicksal übergeht. Diese Unbestimmtheit wird erreicht durch das fast völlige Fehlen einer äußeren, beschriebenen Gestalt und der Verlegung des Geschehens in das Innere der Personen, die nicht durch einen ordnenden, wissenden Erzähler gegeneinander abgesetzt werden. Es gibt keine Handlung im Sinne von "plot", keinen dramatischen Ablauf äußerer, aufeinanderfolgender Geschehnisse. Dargestellt wird jeweils eine psychische Krise, die sich über eine kurze Zeit erstreckt und zu einer positiven Lösung geführt wird. In *O Silêncio* umfasst die erzählte Gegenwart einen Sommer, in *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* wenige Tage eines Sommers. - Auch die Darstellung der Außenwelt konzentriert sich auf wenige, in beiden Romanen ähnliche Ausschnitte, auf Meer und Strand und das Haus, in dem die Protagonistin während dieser kurzen Zeit lebt. Diese Welt wird nicht beschrieben, sondern erlebt. Anders als etwa bei Alain Robbe-Grillet hat hier die Umwelt kein Eigenleben, statt "Verdinglichung und Entpersönlichung"³⁸ lebt sie hier aus der Psyche und ganz in Bezug auf die Psyche der Personen.

... as coisas acabariam por submergi-la, soube, sentando-se outra vez na cadeira e olhando em volta, porque só aparentemente se mantinham subjugadas, de facto estavam atentas, a vida inteira atentas, esperando o momento em que poderiam vingar-se das pessoas e instaurar o caos em sua volta, sempre que as pessoas afrouxavam a vigilância, elas faziam sentir duramente a sua revolta e o seu domínio.³⁹

35 Dinis Machado, *O que diz Molero*, Lisboa 1977.

36 Cremilda de Araújo Medina, *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, São Paulo 1983, S. 455.

37 Clarice Lispector, *Perto do Coração selvagem*, Rio de Janeiro 1944.

38 Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1985, 3. Aufl., S. 298.

39 *Paisagem*, S. 22.

Die Gegenstände gewinnen ein ängstiges Eigenleben, der Verzweifelte kann sich nicht mehr auf sie stützen, seine eigene Integrität an ihrer Festigkeit zurückgewinnen. Das Phantastische, ein wichtiges Element in beiden Romanen, ist neben dem Wunderbaren ein typischer Zug der modernen portugiesischen Prosa, in der sich häufig Irreales und Realität zu einem "realismo fantástico" verbinden.⁴⁰

Den konzentrierenden Strukturmerkmalen entspricht in beiden Romanen der äußere Aufbau. Er ist jeweils dreiteilig und zeigt die psychische Krise, den Weg zu ihrer Lösung und die Lösung. - In *Paisagem* erlebt im ersten Teil Hortense ihren völligen seelischen Zusammenbruch, der ausgelöst wird durch den Tod ihres Mannes und die Nachricht, daß ihr Sohn Pedro in Angola gefallen ist. Sie verliert jeden Halt, steht am Rande des Selbstmords. Zur gleichen Zeit bereitet das Dorf dem "Senhor do Mar", der mit Salazar und dem faschistischen Regime gleichzusetzen ist, ein großes Fest, man akzeptiert seine Macht, huldigt ihr, verharrt in Passivität. Im zweiten Teil kann Hortense gegen das Meer anschreien, sich von ihm ab- und sich der Erde und dem Leben zuwenden. Der Festumzug endet mit dem Sturz des Gottes und der Lösung des Volkes aus seinem Bann. Im dritten Teil kehrt Hortense nach Lissabon zurück, die Krise ist überwunden. - *O Silêncio* schildert im ersten Teil das mangelnde Verständnis zwischen Lídia und Afonso, im zweiten Teil klärt sich für Lídia die Situation durch die Erinnerung an ihre Mutter und deren Leben mit Alfredo. Der dritte Teil zeigt Lídias Revolte, ihre positive, aktive Lösung im Gegensatz zum Selbstmord, zum passiven Ende ihrer Mutter.

Unter dieser klaren, geschlossenen Oberfläche sind die Strukturen gebrochen. Person, Raum und Zeit verlieren ihre Eindeutigkeit, der Leser muß selbst strukturieren.

Durch die Technik der Innenperspektive oder "personalen Erzählsituation"⁴¹, die hier vorherrscht, wird der Leser unmittelbar am Geschehen beteiligt und in Spannung gehalten, indem die Identität der Personen ständig in der Schwebe gelassen wird. Es überwiegen die Erzählformen der erlebten Rede, des inneren Monologs und einer Art inneren Dialogs oder nach außen gerichteten inneren Monologs, in dem sich eine Person unausgesprochen mit einem Gegenüber auseinandersetzt. Diese Techniken schließen die Verwendung von die Rede einleitenden und ordnenden Verben aus, ebenso fehlen äußere Beschreibungen der Personen. Selbst Namen erscheinen häufig erst an späterer Stelle im Text, so daß der Leser sich nicht distanzieren kann und gezwungen ist, die Personen aus dem "bezugslosen" Pronomen⁴², aus Verbformen und dem Zusammenhang zu erschließen. - An dem Erzählauftritt von *Paisagem* wird deutlich, auf welche Weise der Leser sofort in das Geschehen "einsteigt":

O que se via da janela: um campo com árvores dispersas, alguns telhados emergindo de onde em onde, um chão amarelo de restolho, clareiras de terra nua. ... Saberla onde estava, se acordasse assim de repente ao romper da manhã, e não conseguisse lembrar-se do dia anterior, se perdesse subitamente todas as coor-

40 Maria Alzira Seixo, "Balanço do ano literário", *Colóquio Letras* 90, März 1986, S. 11/12.

41 Franz K. Stanzel, a.a.O., S. 150.

42 Ebd., S. 210 ff.

denadas do tempo, e só tivesse, como único ponto de referência, a paisagem que se via da janela? ... Perder, de repente, a sua vida, e não reconhecer o seu rosto reflectido na vidraça ...⁴³.

Der unpersönliche Gebrauch des Verbs als Reflexivum, Gerundium und Infinitiv bezieht den Leser ein, und das gleiche geschieht, wenn die Autorin nach einigen Absätzen die Protagonistin nur durch das Personalpronomen einführt. Erst nach einem Viertel des Textes wird der Name Hortense genannt und die Unbestimmtheit des Pronomens "ela" aufgehoben. In beiden Romanen überwiegt die Verwendung des Pronomens oder des Verbs ohne Pronomen vor der des Namens, so daß die Identität der Personen nie eindeutig ist.⁴⁴ Grammatisch bleibt die Perspektive erhalten, doch es wechselt die sie ausfüllende Person.⁴⁵ Jede Hauptgestalt in den Romanen hat sozusagen ein Double in Gegenwart oder Vergangenheit.

Dieser Mehrdeutigkeit der Perspektive entspricht die Auflösung von Raum und Zeit durch ständig unvermittelt wechselnde Umgebung, durch die Vermischung der Zeitebenen, der Personen, Orte, von Wirklichkeit und Traum in derselben Szene⁴⁶, durch Parallelszenen gleichen Inhalts mit Wechsel der Personen und Zeitebenen⁴⁷ oder durch die variierte Wiederholung gleicher Szenen⁴⁸, was Prado Coelho als "repetição intemporalizante das cenas" bezeichnet.⁴⁹ Dabei wird das unvermittelte Nebeneinander und das Vermischen von Vergangenem und Gegenwärtigem durch verbale Wiederholungen und Variationen unterstrichen.⁵⁰

Da statt eines Handlungsablaufs ein krisenhafter Moment und seine Beziehungen zu vorausgegangenen Geschehnissen dargestellt werden, verliert die Chronologie ihre Bedeutung, so daß man von einer Bewußtseinszeit sprechen kann.⁵¹ Dieser Tatsache entspricht die Rolle der Tempora und die Behandlung der Verben bei Teolinda Gersão, was am Beispiel des ersten Romans, *O Silêncio*, kurz betrachtet werden soll.

Erzählte Gegenwart und Vergangenheit werden durch den Gebrauch der Tempora nicht unterschieden. Rückblenden in die Vergangenheit, in das Leben der Mutter, werden nicht durchgehend und deutlich als Vergangenes gekennzeichnet. Zum Teil sind sie zwar einleitend als Erinnerung (*lembro-me*) bezeichnet, aber auch durch *vejo-te* oder *estou contigo* in die Gegenwart gerückt. Andere vergangene Szenen stehen übergangslos und in der gleichen Zeitstufe, im Präsens, zwischen solchen der Erzählgegenwart.⁵² Typisch ist der häufige Wechsel der Tempora innerhalb der-

43 *Paisagem*, S. 9.

44 Ebd., S. 29; *Silêncio*, S. 102.

45 *Silêncio*, S. 65, 81/82, 105; *Paisagem*, S. 140/141.

46 *Paisagem*, S. 12.

47 *Silêncio*, S. 97.

48 In *Silêncio* Lavínias Rückkehr, in *Paisagem* Pedros Tod.

49 Eduardo Prado Coelho, *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa 1981.

50 *Silêncio*, S. 50, 61, 98; *Paisagem*, S. 36, 39.

51 Klaus Peter Fried, *Die Frau-Mann-Beziehung im Roman "O Silêncio" von Teolinda Gersão*, Diplomarbeit Germersheim WS 84/85, S. 30.

52 *Silêncio*, S. 76, 97.

selben Szene, das Pretérito perfeito simples dient der Einleitung oder Raffung und geht über in lebendiges, emotionales historisches Präsens oder in das Imperfekt der erlebten Rede. Das wichtigste Tempus in diesen Rückblenden ist das Präsens, entscheidende Szenen zwischen Mutter und Tochter, zwischen Lavínia und ihrem Mann werden zur Gegenwart.⁵³

Durch diese unvermittelten Sprünge zwischen den Zeitstufen, durch den Austausch von Personen, Räumen und Szenen aus Gegenwart und Vergangenheit, verliert der Leser eine feste zeitliche Orientierung.

Da ein durchgehender Handlungsablauf fehlt, spielt das Pretérito perfeito simples als Tempus der Erzählung⁵⁴ eine untergeordnete Rolle. Wichtig sind die Tempora der perspektivischen Darstellung, in erlebter Rede und innerem Monolog, das Imperfekt, das Konditional und das Präsens.

Die Auflösung der Chronologie und die spontane Darstellung inneren Erlebens wird auch deutlich in der Verwendung der "semi-finiten" Verbformen⁵⁵, des unpersönlichen Infinitivs und des Gerundiums, in denen das Subjekt zurücktritt zugunsten des durativen und objektiven Aspekts der Verbaussage. Teolinda Gersão benutzt diese Formen in einer für das Portugiesische unüblichen Häufung und oft losgelöst aus der gewöhnlichen Abhängigkeit von anderen finiten Verbformen. Die Verwendung dieser Formen, in denen sich das Subjekt auflöst, symbolisiert die starke Emotionalität der Aussage, das Ausgeliefertsein, die Passivität und die drohende Selbstaufgabe dieser Menschen, oder auch ihre Wünsche, ihre Sehnsucht nach Freiheit und Glück.⁵⁶

Der gleichen affektiven Darstellung dient auch die bei der Autorin häufig vorkommende Ellipse des Verbs.⁵⁷ Auch hier tritt das Subjekt hinter der unmittelbaren Darstellung von Eindrücken zurück.

Die Sprache in beiden Romanen ist oral, aber poetisch gestaltet, nicht individuell charakterisierend, ohne umgangssprachliche oder regionale Elemente, impressionistisch unmittelbar, emotional.

Der Rhythmus ist atemlos, affektisch gesteigert. Dem entsprechen das äußere Druckbild, die Einteilung des Textes in Absätze und die Zeichensetzung. Das Textbild ist unruhig, der Text ist in zahlreiche Absätze von unterschiedlichem, häufig sehr kurzem Umfang eingeteilt. Diese Einteilung entspricht in den meisten Fällen nicht einer Sinneinheit, die Pausen dienen nur zu kurzem Atemholen, dagegen gehen verschiedenartige Gedankenketten nahtlos ineinander über. Oft endet ein Absatz mitten im Satz. Diese Textgestaltung ist sichtbarer Ausdruck des in beiden Romanen dargestellten Themas des Erstickens. - Auch die Zeichensetzung unterstreicht diese Atemlosigkeit des Textes. So wenig die Pausen im Textbild zur sinnvollen Ordnung beitragen und ein Innehalten erlauben, so wenig entsprechen die Satzzeichen der

53 Ebd., S. 71, 82.

54 Carlos Reis, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra 1981 (3. Aufl.), S. 294.

55 Harald Weinrich, *Tempus*, Stuttgart 1985 (4. Aufl.), S. 244 ff.

56 *Silêncio*, S. 22.

57 M. Rodrigues Lapa, *Estilística da Língua Portuguesa*, Coimbra 1979 (10. Aufl.), S. 192.

Norm. So werden Reihungen häufig nicht durch Kommata getrennt, direkte Rede nicht vom übrigen Text abgesetzt.

Diese Unruhe spiegelt auch der Stil wider. Vorherrschendes Merkmal der Syntax ist die asyndetische Parataxe, die Reihung kurzer Sätze ohne konjunktionale Verbindung, die wie viele der Absätze des Textes nur durch Kommata voneinander getrennt sind. - Typisch ist auch die Reihung verschiedener Satzglieder, wie z.B. der Infinitivkonstruktionen, kurzer nominaler Syntagmen oder Adjektive, die oft wie bei Maupassant in der Dreierreihung erscheinen, wodurch der hastig fortstrebende, emphatische Rhythmus entsteht. Auch die Wiederholung in verschiedener Form trägt hierzu bei, z.B. das Polysyndeton, die Häufung derselben koordinierenden Konjunktion als Verbindung von Sätzen oder Satzgliedern (e ... e ... e). Häufig erscheint die Wiederholung auch als Alliteration, als Anapher oder Epipher, als variierte Wiederaufnahme von Adjektiven, Verben, Sätzen und ganzen Textabschnitten. Es entsteht eine Sprache von großer poetischer und emotionaler Kraft:

... as coisas oscilando, vazias, soltas, o deserto de areia, o deserto da água, o mundo deserto, sem contacto, sem mãos, sem braços, sem boca, o vazio, vazio, os muros de vidro, por detrás dos quais as pessoas se moviam, indiferentes umas às outras, distantes, não tocar o mundo, não tocar nenhum corpo ...⁵⁸.

Die Metaphorik, besonders reich in *Paisagem*, zeigt eine konstante Wiederkehr bestimmter Bilder und Vergleiche, auf die im Zusammenhang mit der Rolle des Meeres schon eingegangen wurde. Häufig sind auch Personifizierungen und Animalisierungen. Sie konkretisieren besonders stark die feindlichen, unmenschlichen Kräfte, die das Leben dieser Menschen bestimmen.

Neben ihrer metaphorischen Dichte fällt die Prägung dieser Sprache durch Sinesseindrücke, vor allem durch das visuelle Element auf. Aus Linien, Formen und Farben entstehen nach Art eines cinematographischen travellings Szenen, in die der Leser unmittelbar einbezogen wird:

A névoa. A aldeia desaparecendo, atrás de uma cortina branca, e quando ela saía à rua descendo a escada era uma barreira diáfana, impalpável, que ela começava lentamente a atravessar, adivinhando as coisas por indícios, pedaços desconexos, a esquina de uma casa, o ângulo de um telhado, o contorno esborratado de um canteiro de chagas, a sua cor de laranja viva diluindo-se, as coisas furtando-se ao olhar e recuando para um espaço apenas pressentido, a paisagem familiar tornando-se de repente vaga e alargada, como se flutuasse até ao infinito ...⁵⁹.

Durch den Wechsel von nominal ausgedrückten Form- und Farbeindrücken mit der verbal durch das durative, präsentische Gerundium evozierten Bewegung entsteht die impressionistische Darstellung der sich wandelnden, nach und nach auf die Gestalt eindringenden sinnlichen Wahrnehmungen. Diese Eindruckswiedergabe steigert sich bisweilen zur Synästhesie.⁶⁰

58 *Paisagem*, S. 26.

59 Ebd., S. 10/11.

60 *Silêncio*, S. 50, 51.

Es ist gut, daß diese beiden Werke in gelungener deutscher Übersetzung vorliegen.⁶¹ In einem leicht erfaßbaren, nicht allzu exotischen Rahmen behandeln sie die Problematik der Frau und der politischen Unterdrückung. Beide Themen, in besonderem Maße aber das letztere, haben für den deutschen Leser die gleiche Gültigkeit wie für den portugiesischen und sind in hervorragender Weise geeignet, diese sprachlich und formal interessanten Beispiele der modernen portugiesischen Prosa bei uns bekannt zu machen.

61 Teolinda Gersão, *Das Schweigen*, deutsche Übersetzung von Karin von Schweder-Schreiner, Frauenbuchverlag München 1987; dies., *Landschaft mit Frau und Meer im Hintergrund*, deutsche Übersetzung von Karin von Schweder-Schreiner, Frauenbuchverlag München 1985.